

К ПРОБЛЕМЕ ИЗУЧЕНИЯ СИСТЕМНЫХ СВОЙСТВ КАТЕГОРИИ ПРОСТРАНСТВА В МУЗЫКЕ

Категория пространства – сложнейшая философская универсалия, которую физики, философы, эстетики, лингвисты и литературоведы изучают в неразрывной связи со временем. Её музыковедческое исследование намеренно осуществляется нами в отрыве одной категории от другой для выявления специфических свойств категории пространства, а также факторов, обеспечивающих целостность её существования в музыке. Основой исследования становятся представления Л. фон Берталанфи о системе как о совокупности элементов, находящихся в определённых отношениях друг с другом и со средой [2, с. 24]. При этом важными для исследования системных качеств категории пространства в музыке, на наш взгляд, являются свойства целостности, функциональности и иерархичности. Целостность определяется «силой» связей элементов внутри системы, которая должна быть выше, чем сила связей элементов системы с элементами внешней среды. Функциональность раскрывает отношения между составляющими системы. Иерархичность выражается тем, что каждый элемент системы может рассматриваться как система; сама система также может рассматриваться как элемент некоторой надсистемы (суперсистемы) [1, с. 38].

Цель статьи – показать имманентные качества существования каждой из подсистем пространства (реального, концептуального, перцептуального) в музыке и обнаружить некоторые общие закономерности, свойственные категории пространства как единой системе. Включение нами системного подхода обусловило сознательный отказ от рассмотрения пространственных подсистем в их привычной последовательности – реальное, перцептуальное, концептуальное пространство, поскольку такая последовательность, на наш взгляд, противоречит действительному существованию и функционированию этой категории в музыке.

Рассмотрим каждое из названных пространств. Реальное пространство звучания му-

зыки вполне закономерно представляется в отечественном музыковедении формой существования материи [11, с. 124]. Для визуальных видов искусства (театра, кино, архитектуры и скульптуры) материальные свойства пространства, выявленные через соотношение массы и пространства, объёма и пространства в большинстве случаев разрабатываются современной наукой [12]. В отношении музыкального пространства его материальность, представленная через специфическую среду бытования, остаётся *terra incognita*.

В данном контексте прозорливым видится высказывание Карлхайнца Штокхаузена: «Я верю, что однажды музыка будет определять архитектуру, а не как то было вплоть до настоящего времени, когда ты вынужден писать музыку для тех залов, которые строят архитекторы» (цит. по: [9, с. 20]). Можно утверждать, что XX век и настоящее время оправдали ожидания мастера. Уникальные модели музыкальной архитектуры, служащие средой бытования произведений музыкального искусства стали отражением универсума музыкальных форм, утверждая в визуальной форме идею Ф. Шеллинга о том, что «архитектура – ...есть музыка в пространстве, как бы застывшая музыка» [13, с. 280].

Один из наиболее ярких примеров – павильон «Филиппс», спроектированный Ле Корбюзье для Всемирной выставки в Брюсселе (1958). Его конструкция представляла девять гиперболических параболоидов, асимметрично соединённых между собой сетью стальных натяжных тросов. Каждый зал и переходы по коридору отделялись друг от друга не только архитектурно, но и музыкально. В зале звучала «Электронная поэма» Э. Вареза. При переходе слушателей по коридору транслировалось произведение Я. Ксенакиса «Concert PH». Звукооператоры распределяли музыку в пространстве при помощи дисков номеронабирателя, пока слушатели передвигались в следующее помещение [9, с. 78].

Идея измерения и отграничения пространства иной организацией музыкального материала разрабатывалась композиторами в музыке и до XX века. Она реализовывалась, например, через смену тонально-ладовых констант путём чередования мажоро-минора, как в «Маленьком гармоническом лабиринте» И. С. Баха. Модель музыкального лабиринта со своими «комнатами»-локусами, отделёнными друг от друга новым гармоническим и тембральным колоритом, подкреплённым цветосемантикой, находим и в опере «Замок герцога Синяя Борода» Б. Бартока. Близкий тип структурирования встречаем в Концерте для баяна и камерного оркестра «Лабиринты» В. Королевского¹.

Можно предположить, что универсальность формообразующих свойств категории пространства, проявляющаяся в схожести конструкций произведений разных видов искусства связана с отражением неких сложившихся в обществе устойчивых концептов, закреплённых в конкретный исторический период и латентно влияющих на организацию пространства в произведениях искусства (см. подробнее: [4, с. 142]). Примером тому служат уникальные геометрические конструкции музыкальных архитектурных объектов и неординарные композиции музыки XX–XXI веков. Например, необычная планировка физического пространства Дома музыки в Хельсинки выражает своеобразную организацию социального взаимодействия, когда вокруг одного сильного лидера кооперируется команда или группа участников. Вокруг большого Концертного зала располагаются восемь меньших по масштабу залов – для оркестра, органа, для камерной музыки, пения, лекций, репетиций и помещения для артистов. Похожую форму организации музыкального пространства можно наблюдать в Третьей фортепианной сонате П. Булеза, форму которой Е. Михалченкова-Спирина сравнивает с Созвездием и Созвездиями-зеркалами, вращающимися вокруг в сферической Вселенной. Соната состоит из 5 частей (формант, согласно Булезу), включая Антифоны, Тропы, Конstellляции, Строфы, Последовательности. Каждая из частей написана в нескольких вариантах. Существует 16 версий расположения одного и того же материала, изменяющих концепцию сочинения в зависимости от исполнительской интерпретации [7, с. 68].

Внутренние помещения Концертного зала Копенгагена (Дания)², спроектированном Ж. Нувелем, размещены в семи разных плоскостях от

2,5 метров под землей и над уровнем земли. Большой зал «парит» над землей, возвышаясь на 10 метров выше тротуара, другие три зала располагаются на разных уровнях по высоте над землей, а меньшие по масштабу залы спроектированы ниже уровня земли. Необычная конструкция помещения создана с учётом музыкальной практики, разнообразия всех форм исполнительского искусства, его стилей и жанров.

Подобная организация приведённых архитектурных образцов напоминает многолинейность полифонической музыки, где каждый голос развивает собственную мелодию, но в целом все голоса (залы) равнозначны. В современной музыке похожую структуру имеет многоканальная музыка, создаваемая с помощью электроакустического оборудования. Таково, например, произведение М. Бэббитта «Филомела» для синтезатора, сопрано соло и записанной и обработанной вокальной партии. Существуют и произведения, где показывается контраст и даже конфликт между паритетными сторонами. Таков Струнный квартет № 1 Э. Картера, где одновременно звучат от четырёх до шести тем. Каждая сохраняет свой темп и по-разному сочетается с другими, воспроизводя особые отношения и характеры ансамблистов.

Принципиальная установка параллельного существования разных частей одного произведения декларируется К. Штокхаузеном в гепталогии «Свет». Композитор считал, что все семь частей его произведения должны идти одновременно «желательно в семи залах на расстоянии нескольких сотен метров друг от друга, но в одном здании. ...В идеале слушатель должен иметь возможность приобщиться к частям “Света” так, как он сам пожелает» (цит. по: [9, с. 22]). Подобное развитие сюжета произведения в симультанном пространстве, по нескольким параллельным линиям, когда воспринимающий сам может выбирать последовательность глав, ход времен и «правила игры», свойствен и литературным произведениям XX века – романам Г. Гессе «Игра в бисер», Х. Кортасара «Игра в классики», Д. Джойса «Улисс».

Взаимосвязь формы произведений искусства с установками общественного сознания, обобщённо сконцентрированными в ярком, художественном образе архитектурного объекта, отличающемся от окружающей утилитарной действительности, позволяет нам сделать вывод, что реальное физическое пространство

существует в восприятии человека неразрывно со смысловым, концептуальным пространством. Доказательством тому служат размышления архитекторов, высказанных по поводу своих творений.

Так, например, замена каменного фасада на форму металлических, раздуваемых ветром серебряных парусов Концертного зала У. Диснея в Лос-Анджелесе (США) спланированного архитектором Ф. Гери³, обобщённо выражает смысл, придаваемый американским социумом концепту «музыкальное пространство» в виде пространства, захватывающего приключения, встречи с мечтой, судьбой. Дом музыки в Ольборге (Дания)⁴, построенный архитектурной студией «Химмельблауз», представляет символическое обобщение концепта «музыкальное пространство» через воспроизведение пространственной формы коллективного музицирования – ансамбля музыкальных инструментов. Концертный зал датского архитектора О. Элиассона «Арфа» в Рейкьявике (Исландия)⁵ воспроизводит через стеклянную фактуру архитектурного объекта пространственную специфику звучания тембра арфы – звенящего, чистого и прозрачного.

Однако концептуальное пространство представлено здесь в относительно статическом состоянии, сопряжённом с формой произведения. На наш взгляд, оно симультанно связано не только с формой, но и жанром музыкального произведения, хранящим в себе устоявшиеся в обществе модели взаимоотношений и паттерны поведения [16, p. 489].

При этом внутри устоявшихся моделей жанров и форм произведений искусства уже содержатся факторы эстетического риска и неопределённости. По мнению К. Негус и М. Пикеринга, они выражаются в стремлении художников ко всему новому, шокирующему, неожиданному. Это даже является своеобразной нормой выражения социальной критики, радикального вызова и стремления к новому [8, с. 144; 15, p. 10; 14, p. 31]. Исходя из этого, можно предположить, что социальное начало проникает в произведение искусства гораздо глубже и «работает» на уровне концептуального пространства, имманентно организующего форму и жанры, как устойчивые модели культуры эпохи [17, p. 558].

В подобном контексте модели концептуального пространства, на наш взгляд, существуют не только в относительно статической, но и в от-

носительно динамической форме, создающейся путём диалога, как с человеком воспринимающим, так и с самой традицией. Этот диалог актуализируется в творческих процессах, протекающих во времени – интерпретации и перцепции музыкального произведения.

На примере исследования физического пространства музыкальных архитектурных объектов, таким образом, можно сделать вывод, что выбранный вектор исследования перспективен и в отношении понимания специфики концептуального пространства в музыке. Кроме этого, становится очевидным, что для различных подсистем пространства не свойственна иерархически выстроенная вертикаль взаимодействия. Оно осуществляется по другим принципам, например, симультанности, нуждающимся однако в дальнейшем серьёзном исследовании.

С физическим пространством «жизни» музыки самым непосредственным образом связано акустическое пространство, базирующееся на физических закономерностях распространения звука в окружающей среде. Согласно Г. Орлову, акустическое пространство в музыке – это особого рода организованный акустический феномен, встреча с которым «происходит в физическом пространстве – ...общем пространстве предметов, тел, движений и протяжённостей» [10, с. 249]. Орлов также отмечает, что акустическое пространство напрямую опосредовано факторами физического пространства, и в этом контексте представляется, что довольно легко рассчитать наиболее адекватные параметры физического пространства для хорошей акустики. На деле это оказывается не совсем так. Акустикой устанавливаются лишь весьма условные величины для концертных помещений разной функциональности. Для одноцелевых залов музыкальных и оперных театров наиболее подходящей с позиции акустики является овальная форма, поскольку структура начального реверберационного процесса в них охватывает промежуток 20–30 мс, что даёт полностью звучания, сочетаемую с ясной отчётливостью⁶. Для многоцелевых концертных залов, рассчитанных на проведение музыкальных фестивалей, выступлений эстрадных коллективов, вплоть до кинопоказа широкоформатных фильмов, геометрическую форму рекомендуется планировать в виде амфитеатра с оптимальным временем начальных отражений 30–40 мс [3, с. 31].

Кроме выполнения ряда параметров и планирования концертного помещения в соответствии

с золотыми пропорциями, многие акустики замечают, что немаловажным является акустическая настройка помещения. Однако и здесь не всё однозначно. Сложность планирования акустики помещения связана с тем, что далеко не всегда применение одного метода даёт искомый положительный акустический результат. Например, статистический метод идеально помогает рассчитать диффузное звуковое поле в помещении, но не учитывает его форму и особенности звукового поля его каждой отдельной точки. Геометрический метод наиболее полно рассматривает форму помещения и распределение геометрических отражений, однако не принимает во внимание дифракционные явления, неизбежные при отражении звука в реальных помещениях со своими отделочными материалами и декоративными особенностями. Применение волнового метода оперирует возможностями воздушного объёма помещения и его удобно использовать в помещениях простых форм, близких к идеальным пропорциям. В реальности для разнообразных и сложных по формам помещений возможностей метода волнового резонанса оказывается недостаточно, поскольку необходимо учитывать все отражающие и поглощающие поверхности и физические свойства звукового сигнала [6, с. 4–5].

Экспериментальные работы в строительной акустике второй половины XX века показали, что «объективные параметры звукового поля надёжно характеризуют акустику помещений лишь в том случае, когда между ними и субъективными критериями существуют достаточно точные корреляционные связи». Однако, до сих пор «поиск связей субъективных и объективных оценок остаётся предметом исследований» [6, с. 25]. Эти субъективные критерии напрямую зависят от такой сложной динамически изменяющейся системы, как *перцептуальное* пространство человека или отражение органами чувств пространственных и временных характеристик реального мира [11, с. 124]. Изучение субъективных критериев оценки акустики помещений слушателями привело сначала к выявлению 18 критериев, а затем выделению только 8 независимых субъективных критериев. Именно они были разъяснены в словаре субъективных понятий В. Рейхардта: реверберация (гулкость помещения, соответственно восприятию слушателей), ясность, пространственность, громкость, баланс, тембр, общее

акустическое впечатление, мешающие факторы (см.: [6, с. 38]).

Проблема выработки субъективных критериев акустики зала существенно усугубляется, если говорить о самих музыкантах, поскольку до сих пор не существует серьёзных исследований, связанных с акустическими требованиями к концертным залам музыкантов, работающих в разных стилях и жанрах, с учётом разных специальностей. Актуальными на сегодняшний момент являются исследования, соотносящие субъективные впечатления исполнителей от планировки зала, типа сцены, характера организации сценического пространства (например, при нетрадиционном расположении оркестрантов), звуковых условий планшета сцены, наличия аррьерсцены, подземных помещений и многих других [18, р. 288].

Тем самым можно заключить, что акустическое пространство, как особым образом организованная среда существования музыки, связано с физическим пространством не напрямую, а сложной системой корреляций – весьма разветвлённой и нестабильной, зависящей от множества факторов. Акустическое пространство, на наш взгляд, представляет собой открытую, динамически изменяющуюся систему, напрямую сопряжённую с другой, столь же сложной, открытой и динамической системой – перцептуальным пространством человека. Их взаимодействие строится по кругу, основываясь на неаддитивном принципе. Изменение в одной системе приводит к изменению в другой, дополняя возможности системы и привнося в неё совсем другие результаты.

Последнее показывает, что все обозначенные виды пространств взаимопроникают друг в друга, но вместе с тем каждый представляет собственную подсистему, функционирующую по своим имманентным законам, составляя особую целостность категории. Об этом в труде «Музыка как предмет логики» говорил А. Ф. Лосев, показывая, что пространство в музыке – «нечто, исключающее внеположенность. Здесь не исключается качественность и сущность той или иной определенности А, В, С..., но исключается её внеположенность. Будучи даны в слитном и взаимопроникнутом состоянии, эти определенности всегда суть есть нечто нераздельно-единое» [5, с. 237]. Каждая из обозначенных подсистем – реальное, концептуальное, перцептуальное пространство – видится нам собственной Вселенной

со своей системой координат, но наряду с этим гибко взаимодействующей и взаимосвязанной с другими в рамках музыкального произведения.

На сегодняшний день становится актуальным изучение пространства в музыке как системы не только с точки зрения отдельных составляющих, но и восприятия категории пространства в виде целостного феномена. Для взаимодействия составляющих подсистем пространства несвойственна иерархическая вертикаль. Подсистемы взаимодействуют друг с другом более разнообразно, в том числе и попарно, опираясь на разнообразные принципы. Например, для реального и концептуального пространства типична симультанная связь. Связь реального и акустического пространства представляется многомерной, зависимой от множе-

ства корреляций и факторов – от социальной функциональности использования пространства до соотношения его физических величин (ширины, длины, высоты) с особенностями слухового восприятия человека. Акустическое и перцептуальное пространства являются сложными, открытыми, динамически изменяющимися системами, взаимодействующими друг с другом по принципу неаддитивности, когда показатели одной системы на выходе, могут значительно изменить и улучшить параметры другой. Поэтому поиск новых стратегий исследования такой сложной категории от практики к теории и наоборот поможет обнаружить множество других имманентных для подсистем закономерностей и установить специфику их взаимосвязи друг с другом.

Автор статьи приносит глубокую благодарность научному консультанту – доктору искусствоведения, профессору Людмиле Павловне Казанцевой за помощь в выборе методологических подходов, путей и способов исследования, содействующих пониманию категории пространства в искусстве и музыке; автор выражает признательность членам Лаборатории музыкального содержания Волгоградского института культуры и искусств, содействующих разработке темы пространства в музыке постановкой проблемных вопросов на научно-методических семинарах и конференциях, проводимых Лабораторией.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Королевская Н. В. Композитор Владимир Королевский. «Лабиринты». Концерт для баяна и камерного оркестра. URL: <http://www.musnotes.com/contemporaries/Korolevsky1/> (Дата обращения: 27.07.2016).

² См. фото: Концертный зал Дании. Определение Жана Нувеля. URL: <http://www.arcspace.com/features/ateliers-jean-nouvel-dr-чhttp/> (Дата обращения: 16.06.2016).

³ См. фото: Концертный зал У. Диснея: 10-я годовщина. URL: <http://wdch10.laphil.com/wdch10/wdch/acoustics.html>. (Дата обращения: 30.05.2016).

⁴ См.: Более новая история, более старая история. URL: <https://www.dezeen.com/2015/06/19/wolf-d-prix-house-of-music-represents-a-very-simple-powerful-typology-coop-himmelblau-le-corbusier-movie/> (Дата обращения: 30.07.2016).

⁵ См.: 25 самых потрясающих концертных залов мира. URL: <http://www.novate.ru/blogs/220315/30520/> (Дата обращения: 03.08.2016).

⁶ См.: Ефимов А. П. Три взгляда на акустику помещений // Журнал о профессиональном оборудовании и установке. URL: <http://www.install-pro.ru/archive/008/64-69.shtml> (Дата обращения: 24.08.2016).

ЛИТЕРАТУРА

1. Батоврин В. К. Системная и программная инженерия. М.: ДМК Пресс, 2010. 280 с.

2. Берталани Л. фон. История и статус общей теории систем // Системные исследования. Методологические проблемы. М.: Наука, 1973. С. 20–37.

3. Емельянов Е.Д. Звукофикация театров и концертных залов. М.: Искусство, 1989. 272 с.

4. Казанцева Л.П. Образно-художественный мир М.К. Чюрлениса // Музыкальное содержание: пути исследования. Астрахань: Волга, 2016. С. 120–143.

5. Лосев А. Ф. Самое само: сочинения. М.: ЭКСМО-Пресс, 1999. 1024 с.

6. Макриненко Л. И. Акустика помещений общественных зданий. М.: Стройиздат, 1986. 173 с.

7. Михальченкова-Спирина Е. М. Симфоническая драматургия Гии Канчели. М.; Бордо: Музыка, 1997. 202 с.

8. Негус К., Пикеринг М. Креативность. Коммуникация и культурные ценности. Харьков: Гуманитарный центр, 2011. 300 с.

9. Обрист Х. Краткая история новой музыки. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 215 с.

10. Орлов Г. А. Дерево музыки. СПб.: Композитор, 2005. 440 с.

11. Панкевич Г. И. Проблема анализа пространственно-временной организации музыки // Музыкальное искусство и наука. М., 1978. Вып. 3. С. 124–145.
12. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л.: Наука, 1974. 299 с.
13. Шеллинг Ф. Философия искусства. М.: Мысль, 1966. 496 с.
14. Ensar F., Sallabaş M. Understanding Scientific Texts: From Structure to Process and General Culture // The International Journal of Environmental and Science Education. Volume 11, Issue 1. 2016, pp. 29–34.
15. Kazantseva L. Composer's Reflection in His Music // Music Science Today: the Permanent and the

Changeable. Daugavpils: Saule, 2012, pp. 9–10.

16. Mozgot V., Khunagov R., Mozgot S. Structure and Functions of Mental Attitude in the Formation of the Value System of the Professional Musician // Mediterranean Journal of Social Sciences. 2015. Volume 6, No. 5 (S1), pp. 488–493.
17. Mozgot S., Mozgot V. Social Space and Its Varieties in Music: to the Problem of Archetypes // Mediterranean Journal of Social Sciences. 2015. Volume 6, No. 5 (S1), pp. 553–559.
18. Ravet H. Negotiated authority, shared creativity: Cooperation models among conductors and performers // Musical Scientiae. 2016. Volume 20 (3), pp. 287–303.

REFERENCES

1. Batovrin V. K. *Sistemnaya i programmnaya inzheneriya* [Systemic and Programmatic Engineering]. Moscow: DMK Press, 2010. 280 p.
2. Bertalanfi L. von. Istoriya i status obshchey teorii sistem [History and Status of the General Theory of Systems]. *Sistemnye issledovaniya. Metodologicheskie problemy* [Systemic Research. Methodological Issues]. Moscow, 1973, pp. 20–37.
3. Emel'yanov E. D. *Zvukofikatsiya teatrov i kontsertnykh zalov* [Provision of Sound-Reinforcement Equipment to Theaters and Concert Halls]. Moscow: Iskusstvo, 1989. 272 p.
4. Kazantseva L. P. Obrazno-khudozhestvennyy mir M. K. Chyurlyonisa [The Artistic Image-Related World of Mykolas Konstantinas Ciurlionis]. *Muzikalnoe sodержanie: puti issledovaniya* [Musical Content: Paths of Research]. Astrakhan, 2016, pp. 120–143.
5. Losev A. F. *Samoye samo: sochineniya* [The Thing by Itself: Works]. Moscow: Eksmo-Press, 1999. 1024 p.
6. Makrinenko L. I. *Akustika pomeshcheniy obshchestvennykh zdaniy* [The Acoustics of the Premises of Public Buildings]. Moscow: Stroyizdat, 1986. 173 p.
7. Mikhailchenkova-Spirina E. M. *Simfonicheskaya dramaturgiya Giy Kancheli* [The Symphonic Dramaturgy of Giya Kancheli]. Moscow; Bourdeaux: Muzyka, 1997. 202 p.
8. Negus K., Pickering M. Kreativnost'. *Kommunikatsiya i kulturnye tsennosti* [Creativity. Communication and Cultural Values]. Kharkiv: Gumanitarnyy tsentr, 2011. 300 p.
9. Obrist Kh. *Kratkaya istoriya novoy muzyki* [A Concise History of New Music]. Moscow: Ad Marginem Press, 2015. 215 p.

10. Orlov G. A. *Drevo muzyki* [The Tree of Music]. St. Petersburg: Kompozitor, 2005. 440 p.
11. Pankevich G. I. Problema analiza prostranstvenno-vremennoy organizatsii muzyki [The Issue of Analysis of the Spatial-Temporal Organization of Music]. *Muzikal'noe iskusstvo i nauka* [The Art of Music and Scholarship]. Issue 3. Moscow, 1978, pp. 124–145.
12. *Ritm, prostranstvo i vremya v literature i iskusstve* [Rhythm, Space and Time in Literature and Art]. Ed. by B. F. Egorov. Leningrad: Nauka, 1974. 299 p.
13. Shelling F. *Filosofiya iskusstva* [Schelling F. The Philosophy of Art]. Moscow: Mysl', 1966. 496 p.
14. Ensar F., Sallabaş M. Understanding Scientific Texts: From Structure to Process and General Culture. *The International Journal of Environmental and Science Education*. Vol. 11. Issue 1. 2016, pp. 29–34.
15. Kazantseva L. P. Composer's Reflection in His Music. *Music Science Today: the Permanent and the Changeable*. Daugavpils: Saule, 2012, pp. 9–10.
16. Mozgot V., Khunagov R., Mozgot S. Structure and Functions of Mental Attitude in the Formation of the Value System of the Professional Musician. *Mediterranean Journal of Social Sciences*. 2015. Vol. 6, No. 5 (S1), pp. 488–493.
17. Mozgot S., Mozgot V. Social Space and Its Varieties in Music: to the Problem of Archetypes. *Mediterranean Journal of Social Sciences*. 2015. Vol. 6, No. 5 (S1), pp. 553–559.
18. Ravet H. Negotiated authority, shared creativity: Cooperation models among conductors and performers. *Musical Scientiae*. 2016. Vol. 20 (3), pp. 287–303.

К проблеме изучения системных свойств категории пространства в музыке

Категория пространства – сложнейшая философская универсалия, исследуемая физиками, философами, эстетиками, лингвистами и литературоведами. Включение автором статьи системного подхода обусловило сознательный отказ от рассмотрения пространственных подсистем в их привычной последовательности – реальное, перцептуальное, концептуальное пространства, поскольку такая последовательность, по его мнению, проти-

воречит действительному существованию и функционированию этой категории в современной музыке. Так, реальное пространство раскрывается через музыкальную поэтику конструкций различных концертных залов мира в соотношении с уникальными композициями современной музыки П. Булеза, М. Бэббитта, Э. Картера, К. Штокхаузена. Аналогии между архитектурными и музыкальными структурами позволили предположить о взаимосвязи формы произведений искусства с установками общественного сознания и simultанности существования реального и концептуального пространства в музыке. В непосредственной связи с реальным пространством находятся акустическое и перцептуальное пространства. Во второй половине XX века акустиками была установлена тесная взаимосвязь между объективными физическими, акустическими параметрами помещений концертных залов и субъективными критериями восприятия. Тем самым функциональность акустического пространства обуславливается неаддитивным принципом взаимосвязи с перцептуальным пространством, когда показатели одной динамической системы влияют на такую же сложную, открытую и динамическую систему и на выходе могут значительно изменить и улучшить её параметры. Поэтому поиск новых стратегий исследования категории пространства в музыке поможет обнаружить множество других имманентных для подсистем закономерностей и установить специфику их взаимосвязи друг с другом.

Ключевые слова: категория пространства в музыке, реальное, перцептуальное, концептуальное пространства, музыка и архитектура, концертные залы мира.

Concerning the Issue of Studying the Systemic Traits of the Category of Space in Music

The category of space presents a most complex philosophical universal, which has been researched by physicians, philosophers, aestheticians, linguists and literary critics. The incorporation of a systemic approach by the author of the article stipulated a conscious rejection of viewing spatial subsystems in their customary sequence – the real, perceptual and conceptual spaces, since this type of sequence, in his opinion, contradicts the actual existence and functioning of this category in music. Thus, real space is disclosed through the musical poetics of construction of the various concert halls of the world in correlation with the unique compositions of contemporary music by Pierre Boulez, Milton Babbitt, Elliott Carter and Karlheinz Stockhausen. Analogies presented between architectural and musical structures have made it possible to assume the existence of an interconnection between the forms of works of art with paradigms of social consciousness and simultaneity of existence of the real and conceptual spaces in music. The acoustic and perceptual spaces exist in a direct connection with real space. In the second half of the 20th century acousticians have established a tight interconnection between objective physical and acoustic parameters of the interiors of concert halls and subjective criteria of perception. Thereby the functioning of acoustic space is stipulated by the non-additive principle of interconnection with perceptual space, when indicators of one dynamic system may influence a similarly complex, open and dynamic system and upon departure from it may considerably change and improve its parameters. For this reason, the search for new strategies of research of the category of space in music may disclose numerous other regular laws imminent for subsystems and establish a specificity of their interconnection with each other.

Keywords: the category of space in music, the real, the perceptual, and the conceptual spaces, music and architecture, concert halls of the world.

Мозгот Светлана Анатольевна

ORCID: 0000-0002-5342-6940

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры теории,

истории музыки и методики

музыкального воспитания

E-mail: prostranstvo30@yandex.ru

Институт искусств

Адыгейского государственного университета

Майкоп, 385000 Российская Федерация

Svetlana A. Mozgot

ORCID: 0000-0002-5342-6940

PhD (Arts), Associate Professor

at the Department of Music Theory,

Music History and the Methodology

of Musical Upbringing

E-mail: prostranstvo30@yandex.ru

Institut iskusstv Adygeyskogo

gosudarstvennogo universiteta

The Institute for the Arts

of the Adygeian State University

Maikop, 385000 Russian Federation